

Karl Hölz

Das andere Mexiko. Tendenzen und Strömungen in der jüngeren Erzählliteratur

1. Identitätsbrüche

Spätestens seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts artikuliert sich die Erzählliteratur in Mexiko im Bewusstsein unverfügbar gewordener Identitätskonzepte. Was noch in den Anfängen der Nationalliteratur im 19. Jahrhundert als Suche nach einem einheitsstiftenden *ser mexicano* bei den Autoren Guillermo Prieto, José María Lafragua, Francisco Zarco oder Ignacio Altamirano thematisch wurde (Martínez 1955), oder was noch im beginnenden 20. Jahrhundert in den intellektuellen Kreisen des Ateneo de la Juventud mit universalistischen Konzepten wie *raza iberoamericana* oder *raza cósmica* die Diskussionen um die Idee einer übergreifenden *mexicanidad* beflügelte (Leinen 2000: 151ff.), verliert nunmehr zunehmend seine Gültigkeit. Der Glaube an eine abstrakte oder auch utopische Essenz des Lateinamerikanischen weicht einer neuen Form der Selbsterfahrung, die auf die Festlegung von allgemeingültigen Identitätszeichen verzichtet. Unter den Folgen eines Krisenbewusstseins, das sich aus divergierenden Erfahrungen wie ethnischer Konfliktsituation, Migrationsproblematik, Vermassung und Verstädterung oder halbherziger Modernisierung nährt, formiert sich eine auch in der Literatur und bis hinein in die Bild- und Printmedien (vgl. hier den Beitrag von Anne Huffs Schmid in diesem Band) spürbar werdende Kritik an der Führungskompetenz der politischen und ökonomischen Ordnungsträger. Insbesondere Ereignisse wie die repressive Niederschlagung des Eisenbahnerstreiks (1960), das Massaker von Tlatelolco (1968), die durch Zahlungsunfähigkeit ausgelöste nationale Schuldenkrise (1982), der wenig später durch das Ende des Erdölbooms, aber auch durch Korruptionsaffären hervorgerufene wirtschaftliche Niedergang des Landes, die Intrigen und politischen Morde an führenden PRI-Mitgliedern um die Mitte der neunziger Jahre, nicht zuletzt die Aufstandsbewegung der Zapatistas (1994) haben den Zweifeln am kulturpolitischen Zentralismus und dessen Meinungsmonopol immer stärker werdenden Ausdruck verliehen.

Der gedankliche und kulturtheoretische Nährboden für die Absage an identitäre Bestimmungsmerkmale wird schon früh bei jenen Autoren und Kulturkritikern gelegt, die sich zur Gruppe der *Contemporáneos* zusammengeschlossen haben. So finden in die mexikanischen Kulturdebatten bei Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974) oder Jorge Cuesta (1903-1942) Theorien Eingang, die um Begriffe wie Widersprüchlichkeit, Vielheit, Andersheit und Dezentrierung kreisen. Die Denkbilder der Mehrdeutigkeit bilden sich schließlich zu einer Kritik an nationalen Identitätsmythen heraus. Jorge Cuesta weist auf deren Herkunft aus der europäischen Diskurstradition und warnt davor, Fremdkonstrukte wie nationale Einheit unreflektiert auf die andersgearteten lateinamerikanischen Verhältnisse zu übertragen (Schmidt 1996: 491f.). Octavio Paz wird am Beispiel der *otredad* (Andersheit) die mexikanische Erfahrung des Fremden im Eigenen sowohl kulturtheoretisch als auch poetologisch begründen und damit seiner Kritik an einer einseitig verstandenen Mexikanität Ausdruck verleihen (vgl. hier den Beitrag von Inke Gunia). Die Besinnung auf die eigene Kulturtradition schlägt sich vor allem in der Entdeckung der gespaltenen lateinamerikanischen Lebensordnung selbst nieder. Generell haben die zeitgenössischen Kulturphilosophen Lateinamerikas den hybriden Charakter ihrer Kultur aus der eigenen polyethnischen Herkunft abgeleitet. Die Neubestimmung der Kulturmoderne in Lateinamerika sprengt das Muster jener „universalen Normativität“, die aus Europa und Nordamerika kommend die Überlegungen zur Modernität prägte (Walter 1994: 91). Die Denkkategorie der Differenz wird der eigenen lateinamerikanischen Lebensordnung entlehnt und vor allem von der Randexistenz der *culturas populares* her entwickelt. Diese gewinnen – auch jenseits der engeren literarischen Manifestationen – in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung. Sie finden gerade in den weit gestreuten Themen- und Aktionsfeldern der so genannten *Contracultura* – etwa *Rock and Roll*, Hippie-Kultur, Ökologie, Feminismus, Homosexualität –, aber auch in der seit dem Ende der PRI-Herrschaft eingeleiteten Pluralisierung der Medienlandschaft den argumentativen Rahmen, ein offenes demokratisches Bewusstsein der *diversidad* („Verschiedenheit“) gegenüber den normativen Instanzen der Macht zu vertreten (vgl. die Beiträge von Carlos Monsiváis, Victor Díaz Arciniega und Friedhelm Schmidt-Welle in diesem Band).

2. Erzählen im Zeichen eines polykulturellen Bewusstseins

In der Erzählliteratur spiegelt sich der krisenbewusste Wechsel (Martré 1985) von einem ontologisch fundierten Identitätsdenken zu einem pluralen und polyethnisch oder polykulturell begründeten Ordnungsmodell wider. Allein die thematische Perspektive, unter der sich so wirkungsmächtige literarische Strömungen wie der mexikanische Revolutionsroman oder die indigenistische Literatur zu erkennen geben, zeigt dies an. Bei aller thematischen Verschiedenheit ist den hier angesiedelten Werken gemeinsam, dass sie in keiner kollektiven Identitätsformel aufgehen. So wie die indigenistische Literatur die Sehweise und die sozialen und kulturellen Bedürfnisse der Indios konfliktiv gegen die Vertreter der Dominanzkultur ins Spiel bringt, setzt sich auch der Revolutionsroman insbesondere der so genannten zweiten Phase in der Bewertung der Revolutionsbewegung und ihrer Helden Zapata, Carranza, Villa oder Obregón von der Sicht, wie sie die offizielle staatliche Geschichtsschreibung vornimmt, ab. Wo der staatliche Diskurs des PRI (*Partido Revolucionario Institucional*), d.h. der langjährigen Regierungspartei (1929 bis 1938 als PNR, danach bis 1946 als PRM, danach bis 2000 als PRI), die Revolution verherrlicht und zum Zweck der eigenen historischen Herrschaftslegitimation zum Heldenmythos ausbaut, unterlaufen die Revolutionsromane über die Thematik des Scheiterns, aber auch über irrationalmagische Brechungen das auf rationalen Fortschritt bauende Diskursschema einer besseren Welt. Unterschiede und Verwerfungen stören die symbolische Ordnung und setzen die Autoritätsmuster, die das Machtzentrum des PRI in der offiziellen Ideologie zum Mythos eines geistigen Konsenses der Mexikaner erhoben hat, außer Kraft (Rings 1996: 12f.). So ist es kein Zufall, dass sich Revolutions- und Indiothematik in der gemeinsamen Erfahrung der Differenz und Abweichung nicht selten durchkreuzen.

Die historische Wende zum poetologischen und ideologischen Prinzip eines "Anders-Seins" markiert das Werk *Al filo del agua* (1947) von Agustín Yáñez (1904-1980). Mit seinem Roman leitet der Autor die eigentlich moderne Phase des Revolutionsromans ein. Der Titel spielt auf eine volkstümliche Redensart an, die auf ein unmittelbar bevorstehendes Ereignis, hier das Nahen der Revolution, hinweist. Der Autor lässt die äußere Chronologie der Ereignisse in der psychologischen Vertiefung seiner Helden aufgehen. Der Roman breitet collageartig das innere, von Monotonie und lebensfeindlicher Traditionslastigkeit geprägte Stimmungsbild eines Provinzdorfes während der letzten Monate des "Porfiriats" aus. Innerer Monolog, Sprungtechnik und Abwesenheit eines kommentierenden Erzählers sind die formalen Besonder-

heiten, die die Nähe des Autors zu Dos Passos, Faulkner oder Proust anzeigen. Aus der kollektiven Bewusstseins-Analyse des Volkes schält sich ein Konflikt heraus, der bald zum Aufstand gegen die konservativen Vertreter und deren sterile Dogmatik führt. In allen Bereichen – dem religiösen, politischen, affektiven und nicht zuletzt künstlerischen – artikuliert sich ein Aufbegehren gegen die politische und geistig-moralische Unmündigkeit, die der orthodoxe Klerus mit seiner einschüchternden Erziehungspolitik verfolgt. Einzelne Gestalten und Gruppen wie die Studenten und die *norteros*, d.h. die Gastarbeiter in den USA, durchbrechen die lähmende Weltabgeschiedenheit und tragen mit ihren neu geweckten Emotionen und dem Mut, ihre vitalen Lebensbedürfnisse zu artikulieren, den Geist der Rebellion in das Dorf hinein. Die Ablehnung eines autoritären Vernunftprojekts knüpft sich an das Wirken der revolutionären Außenseiter. Sie machen die ihnen angelastete ‚Torheit‘ ihres Handelns einem fortschrittlichen Lebenszweck dienstbar. Die Denkformen des Unbewussten und Irrationalen erfahren vor allem in der Gestalt des Dorfchronisten Lucas Macías ihre zugleich indigene und revolutionäre Aufwertung. Wenn Macías in zyklischen Zeitkategorien denkt und durch die archetypische Wiederkehr markanter Ereignisse nicht nur das persönliche Unglück vieler Gestalten, sondern auch die Revolution vorhersagt, hat er einem indigenistischen Wirklichkeitsverständnis eine durch die Historie belegte Wahrheit verliehen (Hölz 1988: 100f.). Der *hecho instintivo*, mit dem Macías und die Dorfbewohner die Revolution gedanklich vorwegnehmen, lässt sich als oppositionelle Phantasie aus dem Unbewussten deuten. Die „differentielle Denkart“ des Indigenen, die Yáñez in seinen ethnologischen Studien der *Fichas mexicanas* (1945) beschrieben hat, ist an die Erkenntnis gebunden, die Macías selbst kurz vor seinem Tod als Vermächtnis verkündet: „Die Verrückten sprechen wahr“.

Im Nachfolgeroman *La creación* (1959) konkretisiert sich an der Geschichte des Glöckners und späteren Künstlers Gabriel die Macht und die Faszination der kulturübergreifenden Identitäten. Der schüchterne Held lernt mit den beiden Frauengestalten María und Victoria nicht nur eine sinnliche Lebensbejahung inmitten der sterilen und asketischen Dorfgemeinschaft kennen. Beide repräsentieren mit ihren Charakterzügen verschiedene Welten, die es dem Liebenden schwer machen, sich für eine der Gestalten zu entscheiden. María, die sich in die Farben der mexikanischen Trikolore kleidet (grün, weiß, rot) und sich der Revolutionsbewegung anschließt, steht für das Mexikanische. Die von fern zugereiste Witwe Victoria, die – der Muse gleich – dem Glöckner den Zugang zur Musik eröffnet und ihn zu Studien-

zwecken nach Europa schickt, ist ganz dem humanistischen Kulturideal europäischer Provenienz verhaftet. Wenn später der gereifte Künstler in die Hauptstadt zieht und Stellung beziehen muss in dem Streit zwischen den *européistas* und den *mexicanistas*, hat der Liebeskonflikt sein ästhetisches Analogon gefunden. So wie Gabriel letztlich die geheime Identität von María und Victoria zu entdecken meint, ist auch seine künstlerische Entscheidung von dem Gedanken der Synthese getragen (Schiefer 1986: 47ff.).

Ist das Postulat der Synthese ästhetisch formuliert, so ist doch innerhalb der Liebessymbolik die Verweiskette an markanter Stelle unterbrochen. Gabriel wird sich für keine seiner Liebesgestalten entscheiden. Im Wissen, dass nur eine nicht einlösbare Vereinigung der zwar ähnlichen, aber auch wieder individualistisch geprägten Gestalten María und Victoria sein unendliches Sehnen befriedigen kann, verzichtet er auf eine feste Bindung. Was im Kunstpostulat unter der Einheitsformel des "sowohl als auch" möglich erscheint, zerbricht in der lebenspraktischen Umsetzung in die Folge eines "unendlichen Gegensatzes". Mit diesem Stichwort hat die offene Kategorie des *mestizaje* ihre erzählerische Umsetzung gefunden. Die Vorstellung von Harmonie, Identität oder Affinität wird durch einen Kulturaustausch getragen, der dialogisch die Idee der Andersheit einbringt und sich von dogmatischen und fixierten Bedeutungszuweisungen gelöst hat.

Juan Rulfo (1918-1986) hat in ähnlichem Sinne seinem Erzählwerk die Denkstruktur der Mehrdeutigkeit eingeschrieben. Auch hier prägt die offene Denkfigur des *mestizaje* die zeit- und raumüberschreitende Erlebniswelt der Helden. Diese erfahren den Einbruch einer anderen Weltsicht darin, dass archaische Vorstellungen der indigenen Vergangenheit in die aktuellen Ereignisse der Revolutions-Bewegung eingreifen. Sowohl in dem Roman *Pedro Páramo* (1958) als auch dem Erzählband *El Llano en llamas* (1953) durchziehen die sozialen und politischen Hintergründe der porfirianischen und revolutionären Ära das Geschehen. Pedro Páramo verkörpert die typisch lateinamerikanische Figur des Diktators und Großgrundbesitzers, der – nicht anders als Porfirio Díaz – den Niedergang seines Reiches Comala bewusst in Kauf nimmt. Die Geschichte Páramos endet damit, dass ein Eseltreiber, der zudem ein unehelicher Sohn des Despoten ist, den Vater in Trunkenheit ermordet. Die lineare Handlung freilich findet auf der Ebene des Erzählens keine Entsprechung. Die Rahmenhandlung führt einen Erzähler namens Juan Preciado ein, der ebenfalls als uneheliches Kind des Páramo auf der Suche nach den Spuren seines Vaters ist. In einem ständigen Wechsel von Perspektiven und Zeitebenen wird das eigentliche Geschehen in einem Schwebezu-

stand gehalten, so dass Comala letztlich als Metapher der still stehenden Zeit zu verstehen ist. Hier führen die Toten in mythischer Überschreitung der logischen Ordnungsbezüge Dialoge miteinander und lassen eine gewiss deprimierende Welt der Einsamkeit und Perspektivlosigkeit entstehen. Mythos und Geschichte bestätigen sich in einer Weise, dass ein definitiver Ausbruch aus den unwürdigen Feudalstrukturen undenkbar geworden ist (Schrader 1978: 165f.). Dies bedingt den fatalistischen Pessimismus, der Rulfos Werk durchzieht. Er kulminiert in der magischen Vision von Luvina, jenem Bergdorf aus der gleichnamigen Erzählung, wo die Armut, der Kampf ums Dasein, die Landflucht und schließlich die verfehlte Entwicklungspolitik der Regierung den Erzähler wiederum auf ein symbolträchtiges Reich der Unterwelt zurückgreifen lässt. Der Nebel, die kalten Winde, die Fledermäuse, die sich auflösenden Schatten der Gestalten, alle Begegnungen und Stimmungsbilder des Dorfes tragen Züge der Unterwelt Xibalbá, die im *Popol Vuh*, jenem heiligen Buch der Quiché-Mayas, beschworen wird. Der Mythos hat die Geschichte eingeholt und deren Telos unglaublich gemacht. Umgekehrt hat aber auch die antihumane Geschichte dem Mythos die sakrale Basis seiner verbindlichen Weltdeutung geraubt.

Carlos Fuentes (1928) hat beharrlich in nahezu all seinen Erzählwerken diese innere Einheit von mythischem Erkenntnismodell und realhistorischer Erfahrung durchgespielt. Er lässt sich dabei von dem human-politischen Anspruch leiten, die Geschichte Mexikos im nationalen und kosmopolitischen Zusammenhang nachzuzeichnen und für das aktuelle Selbstverständnis fruchtbar zu machen. Die politische und historische Standortbestimmung erfolgt in komplexen Erzählformen wie Polyperspektivismus, Auflösung der Handlungschronologie, Segmentierung der Episoden oder Technik der verschleppten Information. Bereits im ersten Roman *La región más transparente* (1958) hat Fuentes mit der schonungslosen Beschreibung des Mittelstandes und der gehobenen Bourgeoisie eine in der literarischen Modernität verbreitete Form des experimentellen Diskurses für die spezifisch mexikanische Thematik des egoistischen Machtstrebens fruchtbar gemacht. Der Titel spielt auf einen Traktat von Vasconcelos an. Fuentes unterläuft allerdings die evozierte idealistische Darstellung Mexikos, um mit seinen Personen eine in der Geschichte sich ständig wiederholende Erfahrung des Scheiterns sinnfällig zu machen. Wie bei Rulfo weisen keine konkreten Überlebensmodelle einen Weg aus der aussichtslosen Untergangsvision. Weder die Strategie des Revolutionsgewinners Robles, der auf sein "kapitalistisches" Erfolgsstreben setzt, noch der idealistische Glaube Zamaconas, die "kulturelle und humane

Substanz des Mexikanischen” in der Vergangenheit zu finden, versprechen erfolgreiche Lösungen. Nicht einmal die indigenistische Aufhebung der Zeit- und Raumgrenzen, mit der die wandlungsfähige Gestalt des Ixca Cienfuegos den Augenblick transzendiert, kann für sich eine gültige Antwort auf die bedrängenden Lebensfragen beanspruchen. “Alles lebt zur gleichen Zeit” erkennt Cienfuegos und verkündet damit eine Wahrheit, die zielgerichtetes Handeln in eine zirkuläre Bewegung des Ewig-Gegenwärtigen bannt.

Fuentes versteht das Beieinander von Fortschritt und Stillstand als dialektische Beziehung, die erst das eigentliche Wesen des *Tiempo mexicano* (1975) – so der Titel einer Traktatsammlung – ausmacht. Fuentes hat diese geschichtsbildende Dynamik in dem Roman *La muerte de Artemio Cruz* (1962) unmittelbar in die strukturelle Anlage einfließen lassen. Die Geschichte des Revolutionärs Artemio, der seinen sozialen Aufstieg zum Bankier, Makler und Industriemagnaten skrupellos verfolgt, vollzieht sich in einem zyklischen Zeitraster. Artemios Leben und familiäre Vorgeschichte ist eng verbunden mit einem Rhythmus von 52 Jahren, dessen Zahlensymbolik auf den aztekischen Kalender zurückverweist und damit den privaten Werdegang der Person unter einen geradezu mythischen Geschehniszwang stellt. Verstärkt wird der kosmogone Zeitcharakter der Handlung dadurch, dass auch der Held selbst Züge der aztekischen Schöpfungsgötter in sich aufgenommen hat. So wiederholt sich im Verhältnis des Profitlers Artemio zu seinem idealistischen Sohn Lorenzo jene Komplementärbeziehung, in der die aztekischen Nachtmächte gegen die Sonnenmächte auftreten. Während der Sohn dem Lichtgott Quetzalcóatl zugeordnet ist, wird Artemio durch die Opfertier des Nachtgottes Tezcatlipoca charakterisiert (Fouques 1975: 237f.). Sowohl von seinen Lebensdaten als auch von seiner charakterlichen Anlage her ist Artemio in den Phasenplan der aztekischen Kosmogonie eingebunden. Aber wenn auch die archetypische Wiederholung der Vergangenheit das Scheitern der Revolutionsideale zu einem zwangsläufigen Ereignis werden lässt, öffnet sich am Ende doch der geschlossene Kreis. Die personale Aufspaltung des Helden in die unterschiedlichen Instanzen eines Ich, Du und Er nimmt im Augenblick des Sterbens kosmische Ausmaße an. Die pronominale Vervielfältigung des Ich zersetzt die Einheit des selbstbewussten und selbstherrlichen Emporkömmlings. Vor allem nimmt sie das universelle Gesetz der geheimen Identität von Tod und Geburt, Vergangenheit und Zukunft vorweg. Artemio wird ein “anderer”, so wie auch die “prozesshaften Wiederholungen” die Möglichkeiten der historischen und politischen Transformation nicht ausschließen. Die alten Strukturen der sozialen Ungerechtig-

keiten werden als mythologischer Archetyp fassbar, sie werden aber als erkannte Gesetzmäßigkeiten gleichzeitig hinterfragbar und damit veränderbar. Darauf läuft die Botschaft hinaus, die Artemio über die moralische Instanz des Du Mexikos "entarteter Gesellschaft" als Erbe hinterlässt. Artemios *alter ego* widerruft die Geschichte des nachrevolutionären Mexiko und bricht die "falsche Ruhe" der "vorgetäuschten Einheit" auf, indem es deren "Zauberworte wie Eigennutz und Ungerechtigkeit" (p. 276) als falsche Mythen entlarvt.

Die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen sowie die inhaltlichen und personalen Grenzüberschreitungen bleiben das beherrschende Thema bei Fuentes. Der Roman *Cambio de piel* (1969) hat die Überschreitung identitärer Grenzen bereits im Titel programmatisch verankert. Die plurale Entgrenzung des Individuums folgt der historischen Vorgabe einer polykulturellen Genese, der das koloniale und nachkoloniale Lateinamerika sein Entstehen verdankt. Die hybriden Kulturzeugnisse wie die in dem Roman beschriebene Kirche von Cholula bilden den adäquaten Raum, in dem die in ihre historische Vielfalt eingeschriebenen Personen agieren. Die Anlage der Kirche auf der Pyramide, die blutige und mit Indio-Federn geschmückte Christusfigur oder das aus der paganen Urne gehauene Taufbecken haben den sich überlappenden Traditionselementen heterogener Kulturen einen sichtbaren Ausdruck verliehen. Die Erzählung *Chac Mool* (1954) lässt in der Geschichte des präkolumbischen Gottes des Wassers und des Blitzes eben jene Überlebensfähigkeit der indigenen Vergangenheit handlungstragendes Element werden. Filiberto, ein bürgerlicher Vertreter des Mittelstandes mit porfirianischer und revolutionärer Vergangenheit, hat sich als leidenschaftlicher Sammler indigener Kunst eine Statue des Chac Mool in den Keller seines Hauses gestellt. Was für ihn ein museales Sammelobjekt war, nimmt aber langsam Formen eines handlungsfähigen Subjekts an. Chac Mool zerstört durch geheimnisvolle Unglücksfälle, die er über sein Naturelement des Wassers provoziert, die bürgerliche Ordnungswelt Filibertos. Schließlich treibt er den Hausherrn in den Wahnsinn und Tod – Filiberto ertrinkt im Pazifik – und nimmt am Ende als menschengewordener Indio den Sarg mit dem Leichnam Filibertos in Empfang, um ihn nun seinerseits im Keller zu deponieren. Mit dem Einbruch der indigenen Welt in den Alltag des nachrevolutionären Mexiko gestaltet die Geschichte ein phantastisches Motiv. Die Phantastik folgt freilich eigenen Gesetzen. Die Fremdheit führt nicht aus der Wirklichkeit heraus, sondern wird als deren Bestandteil gedacht (García 2000: 32f.). Chac Mool wird in der Tat zu einem Doppelgänger Filibertos. Seine Meta-

morphose wird für den Sammler zum existentiellen Beweis dafür, dass sich hinter unserer Welt der logischen Kausalzusammenhänge eine "andere Realität" auftut, die bislang verdrängt war und die nunmehr ihr Existenzrecht einfordert. Die Wirklichkeit setzt sich aus komplexen Erscheinungen zusammen, in denen das Eine nicht ohne das Andere existieren kann. Im Falle des Chac Mool misslingt freilich der dynamische Austausch der Kulturen. Sowohl Filiberto als auch die indigene Gottheit begehen eine kulturelle Sünde. Das soziale und kulturelle Fehlverhalten leitet sich aus dem Dominanzanspruch über den Anderen einerseits und der imitierenden Aneignung kultureller Differenz andererseits ab. So wie Filiberto museal über Chac Mool verfügen möchte, handelt auch Chac Mool selbst. Die Tatsache, dass er Filibertos Zivilisationsattribute wie Kleidung oder Schminke annimmt und Filiberto zum "Gefangenen" seiner Launen macht, verleihen ihm eine "abstoßende" Wirkung. Historisch – so die von Fuentes nahegelegte allegorische Lesart – ist das nachrevolutionäre Mexiko noch weit davon entfernt, in der kulturellen Mischform des *ser mestizo* die Grenzachtung des Anderen zu wahren.

3. Phantastische Gegenwelten und Entgrenzung der Realität

Nicht immer ist die Erkenntnis einer komplexen, widersprüchlichen Erfahrung an den Einbezug der Welt der Indios gebunden. Gerade in der neueren Erzählliteratur zeichnet sich parallel zur indigenistischen Variante eine Tendenz ab, die Regeln der Alltagswelt – ohne den direkten Bezug zum indianischen Irrationalismus – durch phantastische Gegenwelten außer Kraft zu setzen. Die lateinamerikanischen Identitätsmerkmale werden auf diese Weise zusätzlich durch intertextuelle und universalistische Bezüge ersetzt. Juan José Arreola (1918) bezieht aus diesen außermexikanischen Einblendungen die Dichte und den Anspielungsreichtum seiner Erzählkunst. Allein die direkten und indirekten Reminiszenzen an Dante, Shakespeare, Swift, Cervantes, Sartre, Kafka oder Borges in seinem *Confabulario* (1955) und *Bestiario* (1958-1960) legen einen Themenkanon frei, der allgemein-menschliche Nöte im ironischen Spiel mit der literarischen und geistesgeschichtlichen Tradition aufdeckt. Arreola hat seine Geschichten in einer variationsreichen Kurzprosa verfasst. Sie vereint die verschiedensten Textsorten wie Parabel, Essay, Brief, Dialog, Skizze, Tagebuchnotiz, Reklametext, Nachrichten. Die stilistische Flexibilität gerinnt bei Arreola zu einer karikaturesken Verfremdungstechnik, so etwa, wenn er die Tradition der klassischen Fabel aufgreift und eine ganz neue Art der zoomorphen Typologie der menschlichen Eigen-

schaften entwirft. Die dumpfe Wucht des Nashorns gemahnt an den "blinden Eifer eines Positivisten", ist aber auch gleichzeitig zur Metamorphose einer – aus der Legende des poetischen Einhorns abgeleiteten – zarten Empfindsamkeit fähig. Der Raubvogel lässt mit dem "Protokoll der Hackordnung" die hierarchischen Regeln der "dogmatischen Aristokratie" fortleben. Die Beutegier des Uhu entpuppt sich als kantianische Vereinnahmung des "Dings an sich". Mensch–Tier, Geistiges–Konkretes, Kultur–Natur sind nicht mehr begrifflich getrennt, sondern vereinen sich – ganz anders als dies im indigenistischen Animismus geschieht – in widersinnigen Gebilden und Verhaltensmustern. Das freie Spiel der Phantasie erschöpft sich daher auch nicht in unverbindlicher Komik. Es wirft in durchaus sozialkritischer, aber auch humorvoller Absicht ein bezeichnendes Licht auf jene Zeitgenossen, die zu "lieben uns nicht immer leicht fällt" (Prolog zum *Bestiario*). Desgleichen wollen auch die anderen Themen wie Einsamkeit, Gewalt, Industrialisierung, Konsumgesellschaft, Wissenschaftsgläubigkeit trotz ihrer grotesken Verzerrung das Drama des Daseins sichtbar machen. Der Weichensteller (*El guardagujas*), der den Fremden in das absurde und kafkaeske System des Eisenbahnverkehrs einweist, steht dafür ebenso wie der Anzeigentext (*Anuncio*), der für die "attraktive und hygienische" Benutzung der Sexpuppe "Venus Plastisex" wirbt und dabei alle Stereotypen kommerzieller Verführungsstrategien abrufte.

Auch José Revueltas (1914–1976), der noch 1943 mit dem Roman *El luto humano* in der Tradition des magischen Realismus steht, wendet sich in seinem späteren Erzählwerk von dem indigenen archetypischen Geschichtsverständnis ab. Schon aus seiner Biographie erklärt sich sein Interesse für die konkreten sozialen Konfliktstoffe seiner Zeit. Revueltas war engagierter Kommunist innerhalb und außerhalb der Partei. Er wurde wegen subversiver Tätigkeiten mehrfach verhaftet. Zuletzt ist er 1969 wegen "Aufruhrs" während der Tlatelolco-Ereignisse von 1968 in das Städtische Untersuchungsgefängnis Lecumberri inhaftiert worden. Hier verfasst er seine Erzählung *El apando*, die in bedrückender Bildlichkeit die Hoffnungslosigkeit und Gewalt im Gefängnis beschreibt. Die räumliche Isolation steht als Bild für die menschliche Vereinsamung. Mit dem Ausschluss aus der sozialen Gemeinschaft erfahren die Insassen, dass für sie die kulturellen Identitätszeichen, die vornehmlich den Interessen der elitären Minderheit in Mexiko dienen, keine Gültigkeit haben. Über Sexualität und Drogen versuchen sich die Häftlinge einen bescheidenen und vor allem pervertierten Freiraum ihres Unabhängigkeitswillens zu sichern (Pipping 2000: 245ff.). In der Welt des zum Tier

generierten Menschen sind die sozialen Unterschiede von Opfer und Täter, Gefangenem und Aufseher hinfällig geworden. In selbstzerstörerischer Aggressivität entlädt sich der Lebensdrang der Personen. Sie sind ihrer sozial-humanen Identität entfremdet, da sie sich nur noch über animalische Affekte wie Gier und Triebhaftigkeit zu artikulieren vermögen. Der Erzähler hat sich ganz in die Sehweise seiner Gestalten – Krokodil, Schlange, Echse, Tiger – hineinversetzt. Er denunziert sie nicht, sondern nimmt solidarisch an ihrer verzweiferten Revolte gegenüber einer hoffnungslosen Situation teil. So sind denn auch die Personen der anderen Erzählungen – die Hungernden, Arbeitslosen, Dirnen, Krüppel, Cholerakranken – als Opfer eines erbarungslosen ökonomischen und sozialen Systems dargestellt. Der pflichtbewusste Büroangestellte, „der so gestochen schreiben konnte wie keiner“, wird vom Verwaltungsapparat einfach vergessen und mit seinem Gefühl der Deplaziertheit, Vereinsamung und des Gestorben-Seins aus der „schönen Ordnung der Schriftstücke, Zahlenreihen und Hierarchien“ ausgestoßen (*Grün ist die Farbe der Hoffnung*). Nicht anders ergeht es dem Indio-Tageelöhner Camelo. Sein bescheidener Traum vom kargen Ackerland zerbricht, weil er die Sprache, in der nur das Geld regiert und Recht gebrochen wird, nicht versteht (*Niemandssprache*). Die Erniedrigung, die Camelo und seine Leidensgefährten erfahren, wird geradezu in surreale Höllenvisionen gebannt. Sie stellen die Protagonisten in Grenzerfahrungen, die nichts anderes als der anklagende Zerrspiegel einer lebensfeindlichen Welt sein wollen.

Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) kleidet seine Sozialrevolte in eher burlesk anmutende Verwicklungen. In seinem Roman *Los relámpagos de agosto. Memorias de un general mexicano* (1964) setzt er die Tradition des mexikanischen Revolutionsromans fort. Die Lebensbeichte freilich, die der General Guadalupe Arroyo über sich und die neunundzwanziger Revolution der *cristeros* gibt, folgt nicht mehr dem dokumentarischen Muster. Ein *Ghostwriter* notiert, was Arroyo ihm über sein Leben erzählt. Dieser möchte mit seinem Bericht einer verunglimpfenden Darstellung, die der politische Gegenspieler, der „schuftige Vidal Sánchez“ gegeben hat, entgegentreten. So entsteht das prahlerische Bild eines politischen und militärischen Karrieristen, der mit Gewalt und List seine Rivalen austrickst. Den patriotischen Opfermut lässt sich Arroyo dadurch honorieren, dass er nach der Revolution als Nationalheld in Mexiko-Stadt empfangen wird. Er vergisst nicht die egoistischen Begleiterscheinungen seines politischen Erfolges zu benennen. Im Epilog diktiert der General seinem Erzähler, dass er sich nach Beendigung der Kämpfe seiner Familie und dem Handel gewidmet habe. Der revolutio-

näre Elan, vorher schon im Machtwillen des Generals fehlgeleitet, hat sich im ökonomischen Begehren eine neue Bestätigung gesucht. Arroyo bekennt es nicht ohne Stolz: "Es ist mir nicht schlecht ergangen". Ganz anders – aber nicht weniger grotesk – nimmt sich die Geschichte des Romans *Las muertas* (1977) aus. Die Handlung geht auf eine authentische Begebenheit zurück, die sich in den sechziger Jahren im Norden Mexikos abgespielt hat. In ihr agieren zwei Puffmütter, Prostituierte, korrupte Politiker und treue Bordellkunden. In wechselnden Perspektiven und verschiedenen Textsorten (Polizeiprotokoll, Zeugenaussage, Pressebericht, Brief, Erzählung) werden die Geschehnisse um die geschäftstüchtigen Baladro-Schwestern rekonstruiert. Deren Devise ist erfolgversprechend. Sie greift gerade dann, wenn es darum geht, behördliche Auflagen für den Betrieb ihrer Häuser zu umgehen. Zugleich verrät sie aber auch, dass die Personen ohne moralisches und geistiges Bewusstsein handeln und sich dadurch in widersinnige Handlungszwänge verstricken. "Das Prostituiertengeschäft ist ganz einfach, das einzige, was es braucht, ist peinliche Ordnung".

Salvador Elizondo (1932) gestaltet in seinem erzählerischen Werk modernistische Themen, in denen das problematische Verhältnis von Sprache und Realität zur Grundfrage des Schreibaktes selbst erhoben ist. Geradezu in der Form einer Parabel geht Elizondo dieses Thema in der Erzählung *Puente de piedra* aus dem Sammelband *Narda o el verano* (1966) an. Die Vereinigung des Liebespaares und der ersehnte Augenblick der *verdad siempre desconocida* entziehen sich der Erfahrungswirklichkeit, da sie immer wieder durch prosaische Hemmnisse (Hunger der Geliebten, Motorenlärm) oder phantastische Visionen unterbunden werden. Das Zusammensein endet mit der Trennung der Liebenden und dem ernüchternden Satz des Erzählers: "Los dos estaban pensando en otra cosa". – "Beide dachten an etwas anderes". Die vergebliche Fixierung des Momentanen ist in dem Roman *Faraheuf o la crónica de un instante* (1965) an den Ausgangspunkt der "Handlung" gestellt. Der Fall, an dem die Annäherung an das nicht-Zugegene erprobt wird, ist jenes von Georges Bataille aus *Les larmes d'Eros* entlehnte Foto. Es zeigt die Gestalt eines während des chinesischen Boxeraufstandes verurteilten Mörders, der bei lebendigem Leib seziiert wird. Der bildlich dargestellte Zusammenfall von Leben und Tod setzt eine erzählerische Kette frei, die in weiteren Motiven die Erfahrung der pluralen und ambivalenten Welt fortspinnt. Realität–Fiktion, Mann–Frau, Sprechen–Zweifeln, Erinnern–Vergessen, schließlich das Nebeneinander von westlichem und östlichem Kulturkreis spiegeln sich in unendlicher Folge und lösen den Diskurs,

der auf logische Kontinuität aufgebaut ist, auf. Der sadistische Akt der chinesischen Foltermethode hat im sadistischen Umgang mit der Sprache und der Fabel seine Entsprechung gefunden. Oder anders ausgedrückt – und dies illustriert der Roman *El hipogeo secreto* (1968) in der Art, wie er Realität und Fiktion, Schreiben und Lesen miteinander vermischt –: “La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo” – “Die Wahrheit eines Romans liegt in dem Kampf, den der Schriftsteller mit sich selbst führt”.

Metafiktional reflektiert die Erzählprosa über ihre eigenen Entstehungsvoraussetzungen. Sergio Pitol (1933) schließt hier unmittelbar an. Seine Erzählprosa gestaltet Annäherungen an Personen und kulturelle Objekte, die sich in ungreifbaren Differenzerfahrungen verflüchtigen. Bereits die ironischen Titel der Romane *El tañido de una flauta* (1972), *El desfile de amor* (1984) oder *Domar a la divina garza* (1988) – gleichzeitig eine Reminiszenz an den gleichnamigen Filmtitel von Ernst Lubitsch – lassen das Thema der verweigerten Sinnstiftung im traditionellen Sinn anklingen. Die Fabel etwa von *El tañido de una flauta* greift es am Modell einer sich nur noch interkulturell oder intermedial zu erkennen gebenden Selbstdarstellung auf (Borsò 1992: 95f.). Ein Mexikaner sieht in Venedig den Film eines Japaners, der das Leben eines seiner mexikanischen Freunde detailliert beschreibt. Kulturelle und mediale Zwischenräume werden durchschritten, um den Weg oder Umweg zum eigentlichen Selbst zu finden. Wenn das Ich auf der Suche nach einer Wahrheit oder Identität ist, muss es sich als Fährtensucher bewähren. Aber es muss auch wie jener Held Miguel del Solar in *El desfile de amor* gewärtig sein, dass seine Suche fehlschlägt: “He sabido muchas cosas, pero el significado se me escapa”. – “Ich habe sehr viele Dinge kennengelernt, aber die Bedeutung ist mir abhanden gekommen”. Der detektivische und historische Fleiß, mit dem Miguel de Solar ein altes Verbrechen aufdecken möchte, konfrontiert ihn zwar mit immer neuen Vermutungen, führt ihn aber nie zu Gewissheiten. Der Plot des herkömmlichen Kriminalromans hat ausgedient. Dies gilt insbesondere auch für den Roman *Domar a la divina garza*. Marietta, die im Titel evozierte allegorische Gestalt, ist ein Fabelwesen, dessen Realität bis zum Ende strittig bleibt. Metanarrativ entfaltet der Roman die verweigte Sinnreferenz. Der Vorgang des Erzählens spaltet sich in eine Außen- und Innengeschichte auf, in der nicht nur Erzählen und Erzähltes kontrapunktisch zueinander treten, sondern auch – im Sinne des vom Erzähler zitierten Bachtin – die Polyphonie der Kulturräume mit ihren jewei-

ligen Sinnzuweisungen karnevalistisch die Sicherheit des Gewussten unterläuft.

Die Erkenntnisproblematik der Interkulturalität entwickelt sich bei José Emilio Pacheco (1939) zu persönlicher Betroffenheit. Sein Roman *Morirás lejos* (1967) verlagert das Geschehen in ferne Räume und Zeiten, schlägt aber auch gleichzeitig den Bogen zur Erlebniswelt des Erzählers. Fern ist das, was im historischen Abriss berichtet wird: Der Genozid der Juden, angefangen bei der Zerstörung Jerusalems durch Titus Vespasian 70 n.Chr. bis hin zur Judenvernichtung durch den Nazismus. Nah ist das, was der Erzähler in Anlehnung an Robbe-Grillet's Roman *La Jalousie* in die historischen Exkurse einblendet. Ein Mann beobachtet durch den Spalt einer Jalousie einen Zeitungsleser auf einer Parkbank. Wie im französischen *Nouveau-Roman* wird die Szene in Mutmaßungen "objektiviert". Der perspektivische Blick projiziert das Wahrgenommene auf eine andere Realität, hier den historischen Leidensweg der Juden. So geschieht es, dass eine neue Version von Verfolger und Verfolgtem vor den Augen des Erzählers absputzt. Die erfundene Geschichte über das Verhältnis der beiden Männer und das historische Faktum des Genozids sind so miteinander verwoben, dass sich eine zeitlose und raumlose Folge von Gewalt und Unmenschlichkeit ergibt. Was erzählerisch als Hypothese eingeleitet wurde, behauptet sich in einem universalistischen Gesetz. Der "ferne Tod" überspringt die Grenzen von Realität und Fiktion und hat sich als für alle bedrohliche Macht einen Platz in der Geschichte gesichert.

Juan Villoro (1956) hat die Reflexion über das Schreiben in *El disparo de Argón* (1991) anspielungsreich in die Thematik eines Stadtrömers eingeflochten. Erzählt wird die Geschichte des Antonio Suárez, des Direktors einer Augenklinik in einem Vorort von Mexiko-Stadt. Das Werk gestaltet in mehrfacher Hinsicht einen für die Erfahrung der Modernität äußerst typischen Sehswund. Auf der Inhaltsebene macht er sich dadurch bemerkbar, dass sich der berühmte Chefarzt wegen einer schleichenden Erblindung aus der Klinik zurückgezogen hat und für den Leser unsichtbar bleibt. Er und seine klinischen Erfolge werden nur durch sein Werk und seine Schüler bekannt. Die medizinische Erkundung des Blicks und der Krankheit lenken metaphorisch auf eine soziale und politische Dimension des aktuellen Mexiko: den Gesichtsverlust der Großstadt sowie die Anonymität der Gewaltherrschaft. Gleichzeitig wird aber auch der metaliterarische Status des Voyeurismus bloßgelegt. Bei der schriftstellerischen Tätigkeit des Klinikdirektors stellt sich eine pathologische Störung ein. Sie wird allegorisch auf die Erfah-

rung zugespitzt, dass Literatur nicht mehr einfach als Spiegel der Welt fungiert, sondern selbst ein operativer Vorgang ist, der mit den Instrumenten der Phantasie inszeniert wird.

Die phantastische Entgrenzung der Realität macht selbst vor der Gattung des Kriminalromans nicht Halt. In den Werken des der *nueva novela policiaca* verpflichteten Autors Paco Ignacio Taibo II (1949) ist das Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion so sehr in die textuelle Technik eingebunden, dass es die Verrätselung der Handlung mitträgt und die experimentelle Machart der aktuellen Kriminalproduktion deutlich macht. Auch Taibo nutzt für seine Kriminalromane die Techniken der fiktionalen Verfremdung dazu, alternative Lebensentwürfe zu begründen. Dem sozialen Ideal der Toleranz folgend plädiert er für eine offene und plurale Gemeinschaft. Sie regelt sich durch einen Solidarpakt, in dem die Trennungslinien von "Ich und Anderem" aufgehoben sind und die "Differenzen" als "bereichernder" Teil des Ganzen fungieren (Corona 1998). Die Störung dieses so definierten Sozialwesens markiert den kriminellen Akt. So schildert der Roman *Algunas nubes* (1985) den Versuch des Detektivs Héctor Belascoarán Shayne, den Mord an dem Ehemann einer Bekannten seiner Schwester aufzuklären. Die Recherchen führen Héctor in das Netz des korrupten mexikanischen Polizeiapparates, der nach der Studentenrevolte von 1968 mafiöse Züge angenommen hat. Die konkrete oppositionelle Aufklärungsarbeit wird im Roman durch eine hintergründige Erzähltechnik mitgetragen. Zu ihr gehören intertextuelle Bezüge zu anderen Autoren und Figuren der Kriminalliteratur – Brett Halliday, Chandler, Borges, Bioy Casares, Sherlock Holmes – und vor allem Fiktionsbrechungen, in denen wie bei Cervantes (*Don Quijote*), Unamuno (*Niebla*) und Pirandello (*Maschere Nude*) die Beziehung von Autor und Geschöpf, Leben und Kunst durchlässig werden. In diesem fiktionalen Spiel, das die gesellschaftliche und politische Realebene durchzieht, findet Taibo einen ästhetischen Freiraum, der die scheinbare Macht des Staats- und Polizeiapparates unterhöhlt. Die Kraft der Phantasie lässt Schein und Sein auch im korrupten Milieu des staatlichen Autoritarismus ununterscheidbar werden. Taibo misst ihr – wie auch die anderen hier angeführten Autoren – ein wirksames "Widerstandspotential" (Leinen 2002: 260) gegen den falschen Mythos des staatlichen Ordnungs- und Fortschritts Glaubens bei.

4. Die fiktive Neugestaltung der Geschichte

Der Zweifel am Faktischen, aber auch die Notwendigkeit, die als ungenügend empfundene Realität durch Gegenentwürfe der Phantasie zu bereichern, haben neue literarische Mischformen hervorgebracht. Im intermediären Raum von Chronik, Dokument und Fiktion entfaltet sich ein literarisches Sprechen, das den Blick auf die Geschichte dazu benutzt, um neue Vorstellungen jenseits der lebensweltlichen Realität zur "Bewältigung und Überwindung der soziohistorischen Integrations- und Identitätskrise" einzubringen (Domschke 1996: 14).

Fernando del Paso (1935) hat das Oszillieren zwischen Realität und Fiktion bis hin zur neuen Form des historischen Romans erprobt. Bereits im ersten Roman *José Trigo* (1966) zeichnet sich die typische Technik der Verbindung des Anekdotischen mit der Universalgeschichte ab. Die enge Erlebniswelt des José Trigo wird in kosmopolitische und mythologische Zusammenhänge gerückt, die ihrerseits wieder Rückschlüsse auf eine sozialgeschichtliche und kulturelle Standortbestimmung Mexikos – etwa die Lebensbedingungen der mit den Eisenbahnen evozierten Arbeiterklasse – erlauben. Wenn Geschichte in Mythos verwandelt wird und wenn der Roman die Form einer "memoria que se inventa" annimmt (Seligson 1976: 162f.), lenken die historischen Korrekturen den Blick auf soziale Ungerechtigkeiten, die etwa mit dem "movimiento ferrocarrilero" (1958/9) aufbrechen und das Versagen der politischen und administrativen Bürokratie unter dem Präsidenten Ruiz Cortines offenlegen" (Rodríguez Lozano 1997: 87f.). Auch in dem Roman *Palinuro de México* (1977) unterbrechen phantastische und visionäre Einblendungen die private Freundschafts- und Liebesverbindung zwischen dem Erzähler, Palinuro und Estefanía. Die Personen sind Metamorphosen und widersprüchlichen Erscheinungsweisen unterworfen, die sie – wie im Falle von Estefanía – mit den antiken (Psyche, Iris etc.) und modernen Mythen der weiblichen Schönheit (Sophia Loren, Rita Hayworth etc.) in Verbindung bringen. Alles, bis hinein in die Handlungselemente, deutet auf universalistische Zusammenhänge, die bald karnevalesk, bald surrealistisch erschlossen werden. Die Unzahl der literarischen, biblischen, okkultistischen, wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Zitate und Anspielungen fungiert als Bestandteil "intertextueller" Allgegenwärtigkeit. Damit gibt sich der Roman als freies, mitunter auch ironisches oder parodistisches Spiel mit Vorlagen jeder Art zu erkennen (Lange 1992: 243ff.). Die erzählerische Auflehnung gegen den normativen Charakter der Fakten greift bis in das Medium der Sprache selbst hinein. Del Paso bedient sich der Worte nicht

mehr bloß als konventioneller Bedeutungsträger. Die Beziehung von Wort und Ding ist in dem Maße problematisch geworden, wie unter dem Diktat der Phantasie die dingliche Realität zerfällt und mit ihr die Worte ihre angestammte Bedeutung verlieren. Die Worte führen ein Eigenleben. Ihre Autonomie ist so bedrängend und im wahren Sinne real, dass die beiden Protagonisten Stephanie und Palinurus in ihrem Zimmer an der Plaza de Santo Domingo mit den Worten kämpfen und sich immer neu mit ihnen versöhnen müssen. Carlos Fuentes hat die Freiheit der Sprache zum wesentlichen Merkmal einer Literatur erklärt, die gegen die "Lügen" und "Lücken" der offiziellen Geschichte anschreibt (Fuentes 1969: 30). In diesem Sinne hat die sprachliche und erzählerische Innovation bei Del Paso die Aufgabe einer distanzierenden Erzählerdistanz übernommen. Das Ausscheren aus der offiziellen Historiographie kündigt sich vor allem in den Verfahren der parodistischen Sprachspiele an. Dem Wunsch, dem Benennungszwang zu entgehen, folgt Del Paso mit einem breiten Repertoire der Sprachkomik. Mittel der sprachlichen Normabweichung sind Vertauschung, Worthäufung, Verdichtung, Permutation, Zeugma, Parodie oder Paradoxon (Hölz 1996: 174ff.). Jenseits des sprachlichen Regelsystems entfaltet die Sprachkomik ihre subversive Kraft und entlässt in Anlehnung an Bachtin die Geschichtsmythen mit ihrer angestammten Hierarchie der Bedeutungen in eine Distanz "karnevalistischen Lachens".

Die Szenerie des Irrealen – so ein literarästhetischer Kerngedanke Del Pasos – hat das Faktische nicht nur nachgeahmt, es nimmt auch die realen Geschehnisse vorweg. Diese enge Verflechtung von sprachlich-fiktiver Realität und historischer Authentizität wird in dem Werk *Noticias del Imperio* (1987) die Einebnung der Gattungsgrenzen von Roman, Chronik und Dokument herbeiführen. Den äußeren Handlungsrahmen bildet die französische Intervention in Mexiko und die Herrschaft des Kaisers Maximilian. Einerseits werden unter Verwendung von zeitgenössischen Quellen – in den Kapiteln gerader Zahl – die historischen Ereignisse in Erinnerung gerufen, andererseits werden – in den Kapiteln ungerader Zahl – die Jahre des Interregnums aus der Perspektive der wahnsinnig gewordenen Ehefrau Charlotte und aus der Rückschau ihres Todesjahres 1927 neu belebt. Auf diese Weise entstehen zwei verschiedene Versionen der mexikanischen Geschichte, so dass der Anspruch der Historiographie auf Objektivität strukturell und inhaltlich unterlaufen wird. Zusätzlich lösen vor allem die divergierenden mentalen Einstellungen wie Autobiographie, Beichte, Selbstgespräch, Wahn, Traum das objektive Geschehen in eine Vielzahl von "wechselnden Geschichten"

(*historias cambiantes*) auf. Sie verleihen dem Werk eine bewusst ambivalente Struktur, die die Fiktion als Geschichte aber auch umgekehrt die Geschichte als Fiktion erklärt und durchschaubar macht. Über erzählerische Verfahrensweisen wie Polyphonie, Anachronismen, metafiktionale Brechung vollzieht die *nueva novela histórica* bei Del Paso eine Abkehr von der mimetischen Produktion der Vergangenheit, um ihr die neue Wahrheit der imaginierten Geschichtserfahrung entgegenzustellen. Mit ihr wird grundsätzlich das eurozentrische Diskursschema der nationalen Geschichte narrativ außer Kraft gesetzt.

Carlos Fuentes hat mit dem Roman *Terra Nostra* (1975) die Geschichte Spaniens und Mexikos von der Zeit Philipps II bis hin zum Ende des 20. Jahrhunderts entworfen. Imaginativ spannt er mit den drei Teilen "El viejo mundo", "El nuevo mundo" und "El otro mundo" einen großen zeitlichen und räumlichen Bogen. Das Mittelalter mit dem zentrierten Weltbild bildet den Ausgangspunkt, das dualistische Denken der vorkolumbianischen Kultur steht in der Mitte, und am Endpunkt kündigt sich die totalisierende Vision des neuen amerikanischen Selbstverständnisses an. Gemeinsam ist den drei Teilen, dass sie das Realgeschehen in einer fiktiven Geschichte der nicht realisierten geschichtlichen Konstellationen aufgehen lassen. Die imaginativen Streifzüge durch die Geschichte suchen nach den Möglichkeiten einer Weltkultur, in der sich die gleichberechtigte Vielfalt der Einzelkulturen entfalten kann. Die befruchtende Polyphonie der Kulturstimmen, die in Spanien mit der Ankunft der Araber 711 zu einem polykulturellen Beieinander von Christen, Mauren und Juden geführt hat, ist für Fuentes mit dem symbolträchtigen Jahr 1492 verstummt. Mit der Zwangsbekehrung, Vertreibung und Verfolgung der Fremdkulturen hat sich ein Machtbegehren durchgesetzt, das in der Folge mit den Gewalttaten der *Conquista* auf das Verhältnis zwischen Spanien und Mexiko, Europa und Lateinamerika übergreifen sollte. Der Roman ist so strukturiert, dass er über die historischen Anspielungen diesen nicht erfolgten Dialog der Kulturen nunmehr im Medium der Literatur nachholt. Im humanistischen Gelehrtengespräch lässt sich Ludovico, *alter ego* von Juan Luis Vives, über den Sinn der fiktiven Geschichtserneuerung aufklären: "Die Bilder meines Theaters enthalten alle Möglichkeiten der Vergangenheit, aber sie stellen auch alle Gelegenheiten der Zukunft dar, denn wenn wir wissen, was nicht war, dann werden wir auch wissen, was danach schreit zu sein" (Fuentes 1982: 812f.). Die Vollkommenheit der Welt wird erst in den Lücken, die die Geschichte hinterlassen hat, sichtbar (S. 810). Mit diesem Credo legitimiert der Roman seine auswuchernde Spra-

che. Mit panoramischem Blick lässt er Diskurse der Theologie, der Utopie, der Historiographie, der Philosophie oder der Literatur in die Geschichte eingreifen (Simson 1989: 69ff.). Die intertextuelle Struktur des Romans trägt jene Vielstimmigkeit, die der Geschichte selbst abhanden gekommen ist. Als notwendiges komplementäres Korrektiv richtet sie die Geschichte auf eine neue humane Vision lebendiger Vielheit aus. Ludovico vergegenwärtigt sich über die kabbalistische Zahl- und Wortmystik das belebende Prinzip einer nicht mehr subjektzentrierten Welterfahrung. Die Chiffre der als Vielheit vorgestellten Einheit der Welt enthüllt sich in der Zahl drei: "Die Dreiheit ist durch die Belebung der Gegensätze die vollkommene Offenbarung der Einheit. Sie verbindet das Aktive mit dem Passiven, vereint das weibliche mit dem männlichen Prinzip. Drei ist das lebendige Wesen" (S. 766). Mit diesem Wissen erhält die Gestalt des Felipe, eine Verkörperung der gesamten Habsburger Dynastie, gegen Schluss des Romans noch einmal die Gelegenheit, die Geschichte der Unterdrückung und Ausgrenzung durch eine neue "Option" zu ersetzen: "Die Verschiedenheit der Völker, der Sprachen und Religionen ist das Ergebnis einer Vermischung, welche die Einheit des Menschengeschlechts kräftigt" (S. 1095). Eben diese Einheit von Identität und Differenz wird im imaginativen Entwurf der Geschichte greifbar. Deren literarische Erneuerung folgt dem veränderten Subjektbegriff dynamischer Differenzenerfahrung: "Ich begreife das, was sich bewegt. Ich liebe, was ich nicht kenne. Ich erkenne mich wieder in der Verschiedenheit" (S. 1096).

Gedanklich sind die literarästhetischen Positionen abgesteckt, die in der Folge auch Homero Aridjis (1940) in dem Geschichtsroman *Memorias del Nuevo Mundo* (1988) aufgreifen wird. Das geschichtliche Panorama dieser "Memoiren" deckt die ersten 70 Jahre der Entdeckung und Eroberung der Neuen Welt ab, genauer die Zeit von den Entdeckungsfahrten des Kolumbus bis zur Regierungszeit des Vizekönigs Luis de Velasco. Aridjis wahrt die Treue zur Überlieferung durch genaue Angaben der bibliographischen Quellen, auf die sich der Roman stützt. Aber obwohl sein Roman nicht wie bei Fuentes die Wahrheit der Fakten im intertextuellen Verwirrspiel aushöhlt, legt die Erzähllhaltung den literarisch-fiktionalen Charakter der Aussagen frei. Inkongruenzen in der Erzählperspektive, literarische Tropen um die barocke Allegorik zum Thema Liebe, Tod und Vergänglichkeit, inhaltliche Diskontinuität oder die Selbstthematisierung der erzählerischen Unzuverlässigkeit (Domschke 1996: 170f.) ebnen den Bruch zwischen der Historie und der Imagination ein, so dass mit dem fiktionalen Zugang zur Wahrheit der

Abschied von der "Illusion eines zentrierten Bewusstseins" mit seiner Fähigkeit zu Kohärenz und Ganzheit (White 1990: 52) vollzogen wird.

Wie die angeführten Beispiele zeigen, verzichtet die *nueva novela histórica* im fiktionalen Duktus ihrer Erzählprosa darauf, die vergangene Wirklichkeit detailgetreu zu rekonstruieren. Ihr fiktionaler Charakter vollendet sich aber nicht in einem unverbindlichen Spiel der Erinnerungen, Worte und Zitate. Die erinnernde Fiktion produziert selbst wiederum ein Wissen, das in einer "historiographischen Produktion" korrigierend in den deterministischen Lauf der Geschichte eingreift (Certeau 1991).

5. Die Öffnung zu einer Basiskultur

Parallel zur Kritik am Wahrheitsanspruch der dokumentarischen Historiographie entwickelt sich eine Sonderform der Literatur, die alternativen Identitätsentwürfen im marginalen Raum der Subkultur, Popularkultur oder Massenkultur nachgeht. Federführend hat die literarische Bewegung der so genannten *Onda* diesen Paradigmenwechsel mitgestaltet. Zu den bekannten Vertretern gehören Gustavo Sainz (1940), Parménides García Saldaña (1944-1982) und – mit gewissen Reserven von Seiten des Autors selbst – José Agustín (1945) (Müller 1992: 65ff.). Die thematischen und stilistischen Merkmale, die diesen Autoren gemeinsam sind, lassen sich summarisch umschreiben: Vorliebe für das städtische Ambiente, thematisches Interesse für die Welt der Jugendlichen, Berufung auf die Hippie-Kultur und den *Rock and Roll* zur Begründung einer neuen Basiskultur, Alkoholismus, Drogen und Evasionsthematik, schließlich eine kolloquiale und mit vielen Anglizismen bzw. Amerikanismen versehene Sprechweise (Typ "dos highballs"). Ziel der Autoren ist es, die paternalistischen Zwänge des offiziellen Moral- und Kulturkodexes zu unterlaufen. Die Jugend sucht nach eigenen Ausdrucksformen und weist sich selbst ihren Platz in der Gesellschaft zu. Die Romane *La tumba* (1964), *De perfil* (1966), *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), *Luz interna* (1977), *Luz externa* (1977) von Agustín beharren auf diesem *juvenilismo*, indem sie die Alltagskultur, die sonst nur als inferiore Wahrheit geduldet wird, in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Andere kulturelle Stimmen aus der Randexistenz – Fußball, *telenovela*, *Rock and Roll*, Beatles, Mode, Reklame – melden sich zu Wort und zerstören die Werte und Wahrnehmungsstrukturen, die sonst über die soziale und kulturelle Elite von Kirche und Staat gesteuert sind. "La onda es dejarse ir" – "Das Wohlbefinden ist, sich gehen zu lassen" definiert einer der Helden

aus *Se está haciendo tarde* und trifft damit die Wertindifferenz einer sich der kulturellen Bevormundung entziehenden Generation.

In diesem Kontext nimmt auch die Chronik noch einmal ihre subversive Kritik an einem institutionalisierten dogmatischen Wissensbezug an. Agustín veröffentlicht in den Jahren 1993 bis 1996 drei Bände mit dem Titel *Tragicomedia mexicana*. Der hohe Ernst der politischen Geschichte Mexikos von 1940 bis 1994 – die einzelnen Abschnitte gliedern sich nach den sechs Jahresrhythmen der Präsidentschaften – ergänzt sich um eine “komische” Perspektive, die Agustín der *cultura popular* entlehnt. Mit ironischer und humorvoller Geste gibt Agustín eine bewusst subjektive Sicht der politischen Ereignisse, um der dirigistischen Rhetorik eines *presidencialismo autoritario* entgegenzusteuern. So entdeckt der Blick von unten hinter der staatlichen Förderung der Schulbildung (Freigabe der Schulbücher in der *educación primaria*, 1961) die Absicht einer politischen Bevormundung. Die paternalistische Gleichschaltung für die Interessen von *patria y gobierno* hat das Volk in seiner Eigenschaft als politisches Subjekt nicht ernst genommen. Wie Carlos Monsiváis plädiert Agustín für einen *avance civil*. Dessen bisher vernachlässigter Kulturenergie spürt er in Bereichen nach (Mode, Pop- und Rockkultur, Hippie-Bewegung, Nudismus), die im normativen Kulturdenken ausgegrenzt sind. Als erlebte Geschichte fügt sich die Chronik bei Agustín in kein vorgegebenes Ordnungsschema ein. Dies verhindert bereits der intermediäre Status der Chronik, die auch hier im Wechsel von Anekdote, Bericht, Dokument, Photo einem Prinzip diskursiver Verschiedenheit und Vielheit folgt. Vor allem aber ist mit den Stimmen, die die Vertreter der Gegenkultur erhalten haben, ein Wertewechsel der gesellschaftlichen Leitideen eingeleitet. Nicht mehr “abstrakte Identitätsdefinitionen und sakrale Mythen des Humanismus” (Borsò 1992: 92) leiten die Populärkultur, vielmehr bestimmen Kategorien wie *vitalidad*, *irreverencia* oder *frescura* deren Bedürfnis, den staatlichen Dirigismus zu korrigieren.

Ganz ähnlich wie Agustín macht sich auch Carlos Monsiváis (1938) in seinen Chroniken zum Sprachrohr jener Gruppen, die sich durch die regierende Klasse missachtet oder zum Schweigen verurteilt sehen. Die große Aufgabe des Chronisten besteht für Monsiváis darin, den sozialen Widerstand, der sich im Volk regt, aufzuwerten. Als Herausgeber einer Anthologie der Chronik Mexikos weiß Monsiváis, dass die Zeit, in welcher die Chronik eine regierungsergebene Kunst war, abgelaufen ist (*A ustedes les consta*, 1980, ³1987). Heutzutage kommt der Chronik die Aufgabe zu, das “Mexiko der Massen und der Arbeitslosigkeit, der Frustration und der Hoffnung” zu

dokumentieren. Der thematische Schwerpunkt des Werkes von Monsiváis zentriert sich um die Problematik des modernen Mexiko sowohl im Hinblick auf die äußeren, topographischen und sozialen Verhältnisse als auch bezüglich der geistigen Strömungen. Schon in seinem Buch *Días de guardar* (1970, ¹²1988) kündigt sich die desillusionierende Vision einer Großstadt an, die scheinbar aufgehört hat, ein bevorzugter Ort der Kommunikation und Kontaktfähigkeit zu sein. Der explosionsartige Bevölkerungszuwachs, die zunehmende Industrialisierung, die anonyme Architektur der "Disneyland-Hotels" (wie das Continental Hilton, das María Isabel Sheraton, das Fiesta Palace) und die Herrschaft der großen Lebensmittel- und Restaurantketten (wie die Dennys, Sanborns und Minimax), alle diese zivilisatorischen Errungenschaften tragen nach der Meinung von Monsiváis die Merkmale eines zweifelhaften wirtschaftlichen Aufschwungs. In der bürgerlichen Gesellschaft macht sich ein Pessimismus bemerkbar, den der Titel eines anderen Buches *Amor perdido* (1977, ¹⁹1988) auf bezeichnende Art und Weise aufgreift und auf gesamt-nationale Phänomene ausweitet. Die politische und sozial-ökonomische Not, die das Land seit den letzten 100 Jahren erschüttert hat, lässt in Monsiváis Vorbehalte gegenüber einem Land aufkommen, "an dessen Stabilität, Macht und Unbeirrbarkeit fast alle bis vor kurzem geglaubt haben". Indem Monsiváis seinem Vertrauensverlust gegenüber den staatlichen Institutionen Ausdruck verleiht, nimmt er eine Entmythisierung der utopischen und idealistischen Konzepte der Führungsschicht vor. Schon der Stil seiner Chroniken bringt die schöpferische Dynamik seiner Gedanken und seine Zweifel am "paternalistischen Diskurs der Macht" zum Ausdruck. Monsiváis stellt in seinen Büchern gerne collageartig Augenzeugenberichte, offizielle Reportagen und eigene Kommentare nebeneinander. Darüber hinaus versieht er seine Kapitel oft mit Bilddokumenten. Der bildliche und textliche Multiperspektivismus erlaubt es, ein dialogisches Prinzip in den Monolog der politischen und sozialen Gewalten einzuführen. Leitmotivartig klingt dieses demokratische Anliegen in einzelnen Titeln an. So kündigt der Band *Entrada libre* (1987, ³1988) im Untertitel "crónicas de una sociedad que se organiza" an, und der Titel des einleitenden Prologs umreißt programmatisch die Devise: "Lo marginal en el centro". Gegen das staatliche Bild einer Masse, die unbelehrbar und unregierbar ist, setzt Monsiváis auf deren politische Kompetenz. Sie manifestiert sich in Solidarentwürfen, die gerade in Krisensituationen die Hilflosigkeit des staatlichen Bürokratismus bloßstellen. Dies zeigt Monsiváis in "jenen Augenblicken höchster dramatischer Spannung", wie sie das Erdbeben von 1985 oder die Gasexplosion in

der Anlage von PEMEX 1984 erzeugt haben. Die *resistencia civil* formt sich zu einer neuen Sozialordnung, in der die Alltagskultur der Massen und der Stadt ihr selbstverantwortliches Mitspracherecht gefunden haben.

6. Nationale und kulturelle Grenzüberschreitungen am Beispiel Mexiko – USA

Es ist nur logisch, wenn das kulturelle Aufbegehren von unten auch auf die internationalen Beziehungen überspringt. Gerade im Verhältnis Mexikos zu Nordamerika gewinnt die Auseinandersetzung mit den Thesen zur Überlegenheit der angelsächsischen Dominanzkultur eine neue thematische und diskursive Brisanz. Sie wird etwa dort von Bedeutung, wo – wie in der Lebenswirklichkeit der *chicanos/as* – politische und kulturelle Kontaktzonen den Entwurf neuer Grenzidentitäten notwendig machen. Jene Mexikaner, die seit dem mexikanisch-amerikanischen Krieg (1846-1848) und später im Zuge von Einwanderungsprozessen als ethnische Minorität in den USA leben, sehen sich zunehmend dazu veranlasst, sich in einem vorwiegend “monokulturell” definierten angloamerikanischen Kontext über ihre eigenen Differenzqualitäten zu definieren und zu positionieren (vgl. hierzu auch den Beitrag von Karin Ikas in diesem Band). Carlos Fuentes hat sich in theoretischen Essays vehement gegen die wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Vormachtsthesen der USA zur Wehr gesetzt (Fuentes 1992: 371ff.). So weist er die alten “kolonialen Ängste” der USA vor der aus dem Süden her eindringenden Barbarei mit dem Argument zurück, dass die Wirtschaftsmacht USA ihre Stärke nicht zuletzt durch die Billigjobs der mexikanischen Wanderarbeiter erlangt hat. Hinzu kommen die sprachlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Verbindungen etwa über die *chicanos*, die längst eine “kraftvolle hispanische Kultur der Vereinigten Staaten” haben entstehen lassen. Fuentes macht sich zum Fürsprecher einer auch in die Politik hineinreichenden schöpferischen Interkommunikation. “Isolierung bedeutet Tod. Begegnung bedeutet Geburt, Wiedergeburt” (Fuentes 1992: 379). Die mestizische Genese des Lateinamerikaners habe diesen in besonderer Weise für den lebenserhaltenden offenen Umgang mit dem Anderen vorbereitet. Der Roman *Gringo viejo* (1985) hat die kulturelle Botschaft vom gleichberechtigten Zusammentreten der multiplen Kulturen im Schicksal des Protagonisten, des nordamerikanischen Schriftstellers und Journalisten Ambrose Pierce festgehalten. Dieser begibt sich 1913 als altersmüder Gringo nach Mexiko, um dort in den Reihen der Revolutionäre einen Tod seiner Wahl zu sterben. Der Grenzübertritt des Gringo verläuft zunächst nach den Vorgaben des

angenommenen sozialen und kulturellen Nord-Süd-Gefälles. In paternalistischer Toleranzpose stellt sich der Held darauf ein, dass er jenseits der Grenze auf gravierende Zivilisationsmängel wie Barbarei, Gewalt, Tod oder Chaos stoßen wird. Seine Gedanken sind diskursiv von den neokolonialen Ideenkomplexen der angelsächsischen Überlegenheit geprägt. Der Roman lässt freilich mit dem Ortswechsel die Selbstsicherheit des Helden zunehmend ins Wanken geraten. Das nordamerikanische Mexiko-Bild zerfällt sehr schnell, so dass der Gringo schon nach den ersten Eindrücken in Mexiko zu der Erkenntnis gelangt: „Ich fürchte, die wahre Grenze trägt jeder in sich“ (Fuentes 1985: 20). Mit der hermeneutischen Einsicht, dass Fremdheit durch subjektive Zuschreibungen konstruiert wird und sich nicht aus ontologischen Qualifikationen herleitet, verliert das koloniale Denken seine Argumentationsbasis. Vor allem wird es in seiner Gültigkeit durch gegendiskursive Thesen einer mexikanischen Eigenwertigkeit eingeschränkt (Hölz 2000: 299f.). Sie werden von dem Revolutionsgeneral Arroyo vorgetragen, der dem sterilen und antihumanen nordamerikanischen Zivilisationsgeist die mexikanischen Konzepte des Lebendigen, Natürlichen und Ursprünglichen entgegenhält. Wiederum durchkreuzt dialogische Vielheit und Andersheit die monologische Struktur des kolonialen Überlegenheitsdenkens. Mexiko, das nicht mehr als das „verruchte“ sondern als das „andere“ Land in den Lebenskreis des Helden tritt, vermag diesen sogar – wie vor allem auch die amerikanische Erzieherin Miss Harriet, die auf einer Hazienda arbeitet – mit abgespaltenen Teilen seines Selbst zu versöhnen. Hier öffnet sich diskursiv die psychologische Variante der im obigen Zitat angesprochenen inneren Grenze. Durch den Lernprozess des kulturellen Grenzübertritts werden eingefahrene Identitätsvorstellungen in der Weise neu befragt, dass sie sich nunmehr mit unterdrückten Erfahrungen eines Natur-Seins und der Lebensnähe ergänzen. Am Ende steht ein unvoreingenommener Blick auf den Wert des Eigenen und des Anderen. Mit ihm ist ein dynamischer Austausch der Kulturen in Gang gesetzt, der im Umweg über die fremde Wertordnung zu den verschütteten Quellen des Selbst zurückführt. Die Reise in das Unbekannte hat dem mobil gewordenen Subjekt seine eigenen pluralen Identitätszeichen wieder bewusst gemacht. Mexiko und Nordamerika spiegeln in komplementärer und gleichberechtigter Wertigkeit die „mestizische“ Ganzheitserfahrung des mit sich versöhnten „dezentralisierten“ Subjekts.

José Agustín hat mit dem Roman *Ciudades desiertas* (1982) ebenfalls eine Reise, diesmal in umgekehrter Richtung, geschildert. Ein junges mexikanisches Paar, die Schriftstellerin Susana und der Schauspieler Eligio, bre-

chen auf getrennten Wegen in das nördliche Nachbarland auf. Ihre Reise konfrontiert sie auf Grund diverser Ereignisse mit der Macht des fremden Blicks (Matzat 1996: 185f.). Dieser durchkreuzt bereits die Paarkonstellationen, innerhalb deren sowohl die Kreolin Susana ihren Ehemann mit einem polnischen Schriftsteller betrügt als auch der Indio Eligio seine Ehefrau mit der nordamerikanischen Studentin Irene hintergeht. Die Besonderheit der Blickrichtung liegt darin, dass einerseits die mexikanische Projektion des Nordamerikabildes nunmehr thematisch wird – diskursiv dominant ist eigentlich das US-amerikanische Mexikobild –, andererseits diese Blickumkehr aber durch Vertauschung und Umwertung der traditionellen Zuordnungen noch einmal gebrochen wird. Bereits der Name der nordamerikanischen Universitätsstadt Arcadia signalisiert einen ländlichen Raum, der über die literarischen Assoziationen der *soledad* nicht nur Vorstellungen der naturhaften Idylle, sondern auch der kulturlosen Barbarei wachruft. Zusammen mit der ironischen Ankündigung des Titels *Ciudades desiertas* ist das Diskursmuster zur Bestätigung des Zivilisationsortes Nordamerika durch literarische Reminiszenzen mexikanischer *soledad* durchsetzt und unterlaufen. Hinzu kommt, dass ähnlich wie im Roman *Gringo viejo* die Mexikaner die nordamerikanischen Tugenden wie Ruhe, Ordnung, Sauberkeit nicht mehr als Triumph der Zivilisation empfinden, sondern in ihnen eine lebensfeindliche Philosophie entdecken. Entsprechend erscheinen die mexikanischen Topoi von Anarchie und Schmutz in einer Umwertungsstrategie als Zeichen der Jugend und Lebendigkeit aufgewertet. Es zeigt sich, dass die Konstruktionen des fremden Blicks instabil werden. Agustín forciert diesen Eindruck durch die Technik einer karnevalesken Parodie, etwa dann, wenn der Indio gegen die nordamerikanischen Vorwürfe der mangelnden Hygiene in der Grenzstadt Matamoros emphatisch, aber eben ironisch, das Bild der *ciudad sucia* zur Vision der *ciudad asquerosa* übersteigert. Die Zuschreibungen der Fremdheit geraten auf diese Weise in ein dialogisches Spiel von Meinungspositionen. Besonders in der Liebesbeziehung zwischen der Nordamerikanerin und dem Indio werden die Mechanismen der Fremdzuweisung offenkundig. Irene projiziert auf ihren Liebhaber all jene Merkmale, die sie aus den Beschreibungen der aztekischen Opferrituale bei Lawrence, Lowry, Artaud, Traven oder Castaneda entnommen hat. Da Eligio sich in diesem literarischen Spiegel nicht wiedererkennt, kommt es zur situativen Identitätskomik. Die Ausländerin klärt den Indio auf dem Umweg über fremde mediale Instanzen über die Bedeutung seiner eigenen Vergangenheit auf. Auch das Mexikobild als nordamerikanischer Sehnsuchtsort erweist sich als fiktive

Setzung. Die Vorstellungen von paradiesischer Natur, aber desgleichen Gewalt, Tod und Sexualität reihen sich ein in die Serie der Identitätsmuster, die ihre Zuordnung nur noch im Sprachakt vornehmen können, in der Benennung aber die Realität nicht mehr zu treffen vermögen.

7. Weibliche Gegenentwürfe – die *escritura femenina*

In Mexiko setzt der weibliche Blick auf die Geschichte die Suche nach den Möglichkeiten und Bedingungen im Zusammenspiel gebrochener Selbstspiegelungen fort. Das Thema der kulturellen Abweichung greift hierbei naturgemäß auf das der Geschlechterdifferenz über. Dies gilt schon für Rosario Castellanos (1925-1974) und ihren Beitrag zum so genannten magischen Realismus. In ihren indigenistischen Werken *Balún-Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960), *Oficio de tinieblas* (1962), *Los convidados de agosto* (1964) setzt sie sich umfassend mit der Situation der indianischen Bevölkerung im südlichen Bundesstaat Chiapas auseinander (Leinen 1996: 109f.). Sie greift zunächst die soziale Thematik der Unterdrückung auf, indem sie die ungleichen Machtverhältnisse der Indios und Ladinos, d.h. der spanisch sprechenden Mestizen, anprangert und an den geschichtlichen Ereignissen wie dem Aufstand der Chamula-Indianer 1867 in San Cristóbal de las Casas oder den Folgen der Agrarreform unter dem Präsidenten Lázaro Cárdenas (1934-1940) belegt. Darüber hinaus wird die Gedankenwelt der Mayastämme, der Tzotzilen und Tzeltalen, durch den Rückgriff auf kosmogone und mythologische Vorstellungen gewissermaßen psychologisch erschlossen. Nicht nur fügt die Autorin ihrem Erzählwerk Zitate aus den Maya-Quellen ein (*Das Buch des Rates*, *Chilam-Balam*, *Die Annalen der Xahil*), sie lässt deren kulturelle Tradition auch in der "magischen" Vorstellungswelt der Protagonisten lebendig werden. Mit der erzählerischen Erschließung der indianischen Gedankenwelt geht ein sprachlicher und religiöser Bewusstwerdungsakt parallel. Überlagert wird er zusätzlich aber von einer sozial-emanzipatorischen Perspektive, in der Castellanos die Rollendiktate der Geschlechter hinterfragt. Castellanos stellt sie in Frage, indem sie einerseits die gesellschaftlich sanktionierte Minderwertigkeit der weiblichen Helden – sowohl der Weißen als auch der *Indígenas* – in der männerbeherrschten Gesellschaft offen legt. "Poco valemus sin el respeto de hombre" – "Wenig gelten wir ohne die Achtung durch den Mann" resümiert Zabadúa aus *Oficio de tinieblas* ihre Situation. Andererseits wird das verkrustete patriarchalische System durch die erzählerische Gegenwart der Frauengestalten aufgebrochen, die, wie das Kindermädchen in *Balún-Canán*, in bezeichnender Nähe

zur Indio-Welt der *nana* eine alternative Sicht des unterdrückten Identitätsbegehrens freilegen (Pérez 1984: 495f.).

Elena Garro (1920) hat die Befreiung aus männlicher Diktatur in geradezu obsessiver Eindringlichkeit beschrieben. Vordergründig bestimmt die Thematik der Emanzipation den Roman *Testimonios sobre Mariana* (1981). In ihm gestaltet die Autorin die qualvolle Ehe der Titelheldin mit dem despotischen Augusto – möglicherweise eine Anspielung auf Octavio Paz, den früheren Ehemann der Autorin. Weibliche Gegenstrategien gegen die männliche Logik der Macht werden vornehmlich in dem Roman *Los recuerdos del porvenir* (1963) ausgelotet (Borsò 1994: 273ff.). Nach den Wirren der Revolution und während der *cristeros*-Aufstände hält der gewalttätige General Francisco Rosas das Dorf Ixtepec in "statischer Agonie". Der Versuch des *pueblo*, der Gewalt der Alltagswirklichkeit zunächst durch ästhetisches Handeln, nämlich der Aufführung eines Theaterstücks, dann durch politische Aktion, Teilnahme am *cristeros*-Aufstand, zu entkommen, wird durch zwei Frauengestalten mitgetragen. Die geheimnisvolle Julia, zunächst Geliebte des Generals, verbündet sich mit dem politischen Rivalen Hurtado und entschwindet mit ihm auf magische Weise aus dem Bannkreis der Gewalt. Isabel Moncada, die Schwester eines der *cristero*-Anführer und ebenfalls vorübergehend Geliebte des Generals, wird nach der Erschießung ihres Bruders, zu dem sie eine inzestuöse Liebe unterhält, in einen Stein verwandelt. Im Schicksal der Frauengestalten wird sichtbar, wie weiblich-magische Gegenentwürfe die männliche Verfügungsmacht an ihre Grenzen führt.

Mit Elena Poniatowska (1933) erobert sich die weibliche Perspektive eine neue Gattung, die *novela testimonial*. Jene nach dem Anthropologen Ricardo Pozas (*Juan Pérez Jolote*, 1948) oder Oscar Lewis (*The Children of Sánchez*, 1982) sowie dem kubanischen Autor und Ethnologen Miguel Barret (*Biografía de un cimarrón*, 1966) entwickelte Gattung sucht in dokumentarischer Form kollektive Wahrheiten aufzuarbeiten, die im offiziellen Diskurs ausgegrenzt werden. Die Testimonialliteratur versteht sich – ähnlich wie die oben angeführte Form der Chronik – als Waffe im politischen Kampf. Ihr geht es darum, dort eine Gegenöffentlichkeit herzustellen, wo durch zensierte oder manipulierte Berichte soziale und politische Brennpunkte aus dem Bewusstsein verbannt werden. Poniatowskas Collagen und Chroniken *La noche de Tlatelolco* (1971) und *Fuerte es el silencio* (1980) dokumentieren dies. Die Reportagen über die Straßenkinder, die "Engel für eine Nacht", die Asphalthändler, die Studentenunruhen von 1968 oder die illegale Gründung der Siedlung Rubén Jaramillo räumen den Randexisten-

zen ein erzählerisches Interesse ein, das ihnen von den öffentlichen Medien verweigert wird. Durch intertextuelle Rückgriffe auf die indigenen Quellentexte der *Visiones de los vencidos: Relaciones indígenas de la Conquista* (übersetzt von Angel María Garibay, 1992), wird zudem ein thematischer und historischer Parallelismus erschlossen. In ihm ist der koloniale Machtmissbrauch der Konquistadoren direkt mit dem der Soldaten des Díaz Ordaz Regimes während der Studentenunruhen in Beziehung gesetzt. Der historische Rückgriff gilt der Perspektive der Opfer, die in langer Geschichtstradition unter den Folgen einer monolithischen Autoritätsausübung ihr Leid getragen haben (Jorgensen 1989: 85f.). In der Reihe der peripheren Existenzen nimmt die Frau eine besondere Stellung ein. Bereits der Roman *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) lässt in Tonbandaufzeichnungen die Geschichte der Landarbeiterin Jesusa Palancares Revue passieren und verquickt in kennzeichnender Weise die Sicht der sozialen Unterschicht mit den diskriminierenden weiblichen Rollenangeboten, mit denen sich die Heldin auseinander zu setzen hat. In teilweise selbst schon wieder "männlicher" Aggression lehnt sich die Protagonistin gegen die Opferrolle, die ihr im patriarchalen System zugewiesen wird, auf. Rollenkonform dagegen reagiert die Heldin in *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978). In Briefen wird hier die Geschichte einer anderen vergessenen Frau, der russischen Malerin Angelina Beloff (Quiela) und früheren Geliebten Diego Riveras ausgebreitet. Obwohl Quielas Briefe an den Geliebten unbeantwortet bleiben, will sie ihren Ich-Verlust nicht verdrängen und geht ihm in immer erneuten selbstquälerischen Seelenanalysen nach. Elena Poniatowska legt hierbei die Tiefe weiblicher Abhängigkeiten frei und verdeutlicht mit dem Scheitern der Protagonistin als Mutter, Geliebte und Malerin die weitreichenden Konsequenzen eines internalisierten traditionellen Frauenbildes.

Fernab vom journalistischen Engagement hat schließlich auch in der eher unterhaltenden Variante des Romans die weibliche Opposition gegen männliche und gesellschaftliche Zwänge Fuß gefasst. Laura Esquivel (1950) statet ihre Heldin Tita in dem Roman *Como agua para chocolate* (1989) mit den typischen weiblichen Waffen der Kochkunst aus. Um das ungerechte Familiengesetz der Heiratsfolge zu ihren Gunsten umschlagen zu lassen, besinnt sich die jüngere Schwester auf die Geheimnisse der traditionellen mexikanischen Kochkunst. Mit ihren kulinarischen Köstlichkeiten verzaubert sie die Personen, darunter auch Pedro, ihren Geliebten, den die autoritäre, durchaus "männlich" agierende Mutter kupplerisch auf die ältere Tochter Rosaura angesetzt hat. Obwohl Tita im Rahmen ihrer weiblichen Rollendik-

tate handelt, gehen diese nicht mehr im patriarchalen System der Unterordnung auf. Der weibliche Ort der Küche wird mit einem neuen Bedeutungsfeld ausgestattet. In ihm haben die "Zweifel und Unruhen", die Tita gegenüber den ewigen Familiengesetzen verspürt, Platz gefunden, so dass schließlich parodistisch die Fremdbestimmung in weibliche Eigenverwirklichung umschlägt (Etchegoyen 1996: 119f.). Mehr noch wird ein historisches Diskursschema über das eigenwillige Verhalten der weiblichen Helden auf den Kopf gestellt. Indem die Autorin die Handlung des Romans in die Zeit der mexikanischen Revolution verlegt, deutet sie eine neue Lesart der mexikanischen Geschichte an. Die eigentlich wahre Revolution ist nicht das Werk der männlichen Helden, vielmehr ist sie im allegorischen Verweisschema der rebellierenden Tita in die Strategie weiblicher Selbstfindung eingebunden (Lieber 1998: 151).

Mit den gleichen Waffen weiblicher Intuition geht die Heldin in Angeles Mastrettas (1949) Roman *Arráncame la vida* (1986) gegen die männliche Vormacht vor. Catalina ist in ihrer Ehe mit dem skrupellosen Politiker und Macho Andrés Ascencio – hinter ihm verbirgt sich die historische Gestalt Avila Camacho, Gouverneur von Puebla – am Anfang ganz auf die traditionellen Werte wie Gehorsam und Mutterschaft festgelegt. Erst allmählich entwickelt sich ein Geschlechterkampf, bei dem Catalina das männliche Herrschaftsgebaren durchschaut und siegreich bekämpft. Ihr Wissen um den falschen Machtanspruch des Mannes setzt sie jedoch nicht um, indem sie sich eine neue soziale oder politische Aufgabe zuweist. Sie betreibt die Selbstbefreiung aus männlicher Bevormundung lediglich über eine Opposition des Gefühls und der Liebe (Hölz 1994: 181ff.). So wie ihr Mann machistisch die sexuellen Freiheiten für sich in Anspruch nimmt, lebt Catalina ihre sexuellen Wünsche und Träume aus, indem sie vor allem auch ihre Liebhaber aus der politischen Opposition ihres Mannes aussucht. Catalina kann am Ende nur "quasi glücklich" ihre neue Freiheit genießen. Der weibliche Befreiungsakt kann sein Ziel noch nicht benennen. Darin liegt der sozialkritische Akzent der mit Humor erzählten Geschichte. In der nur emotional erfahrenen Freiheit Catalinas zeigt sich, wie mühsam der Emanzipationsprozess der Frau in der nachrevolutionären Ära Mexikos ist. Der "im Gefühl" angesiedelte Befreiungsakt der Frau hat sich nicht in einem gesellschaftlichen Ort konkretisieren können. Die private Geschichte der Frau und die politische Geschichte der Männer haben noch nicht zusammengefunden (Lemaître 1996: 185f.).

Dezidiert betreibt Carmen Boullosa (1954) die Befreiung aus nationalen Identitätsmythen und die damit einhergehende Distanznahme von der patriarchalen Ordnung der Geschlechter. Der Roman *Mejor desaparece* (1987) illustriert die Versuche weiblicher Selbstfindung am Fallbeispiel einer Familie, die nach dem Tod der Mutter einem emotionalen und sozialen Zerfall preisgegeben ist. 32 Textfragmente, die durch verschiedene weibliche Erzählerstimmen getragen sind, strukturieren den Roman. Lediglich der letzte Teil bleibt dem männlichen Erzähler, dem Vater, vorbehalten. Durch ihn wird die desaströse Entwicklung der innerfamiliären Beziehung ausgelöst. Vor allem wird durch ihn und durch den Auftritt eines *eso*, das nach Boullosa das Böse und den Tod der Mutter inkarniert, der patriarchale Terror in die Familie hineingetragen. Die Erzählerinnen sind zunächst den Schikanen des Vaters wehrlos ausgesetzt. Er erklärt die Kinder für illegitim, verbrennt die Geburtsurkunden und droht ihnen mit Enterbung und Entzug des Familiennamens. Auf zweifache Weise wird im Roman der männliche Machtanspruch gebrochen. Zum einen scheitert das männliche Machtbegehren selbst, insofern dem Vater am Ende der Zugang zum Haus verwehrt wird und er seinen Platz im patriarchalen System verliert. Zum andern ist aber auch die symbolische Ordnung des Patriarchats selbst pervertiert. Indem der Roman die Mythen des "Kindheitsparadieses", der "trauten Familie" oder der "väterlichen Autorität" zerstört, wird die patriarchalische Macht in ein – auch sprachlich bedingtes – System des Widerspruchs, der Unordnung und des Chaos überführt. Die Autorin siedelt den weiblichen Ort der Selbstfindung im "Ort" der Verweigerung an. In der Vielheit der weiblichen Erzählerstimmen artikulieren sich Überlebensstrategien, die darauf angelegt sind, außerhalb der symbolischen Ordnung der Gesetze des Vaters ein situatives Netz weiblicher Orientierung und Kohärenz zu schaffen (Ballmaier 2001: 75ff.).

Mit dem Piratenroman *Son vacas, somos puercos* (1991) hat Boullosa die dekonstruktiven Strategien weiblicher Abgrenzung von "männlicher" Geschichte weiter verfolgt. Ihr Roman präsentiert sich als ein Palimpsest, insofern er sich erinnernd auf eine Neuauflage des Piratenbuchs *De Americaenschen Zee-Rovers* des Holländers Alexander Olivier Exquemelin aus dem Jahre 1678 zurückbezieht. Aus dieser Anlage entwickelt sich eine komplizierte Erzählstruktur. So tritt zunächst ein autobiographischer fiktiver Ich-Erzähler namens Smeeks in Erscheinung, der seinerseits die Geschichte der Filibuster im karibischen Meer während des 17. Jahrhunderts frei nacherzählt. Hinzu kommen metafiktionale Einschübe – in dem Kapitel "Número

aparte” –, die die erzählte Version der Geschichte nochmals in Frage stellen. Diese erzählerische Vielstimmigkeit, die bereits strukturell eine Unordnung der Wahrheitsdiskurse trägt, ergänzt sich mit einer Mehrdeutigkeit der sozialen Geschlechtsidentitäten. Auf der Inhaltsebene kündigt sich das Thema der Geschlechterrollen insofern an, als die Piraten eine betont männliche Freibeutergesellschaft bilden. Sie leben nach dem Gesetz des Stärkeren, erkennen das Privateigentum nicht an und schließen Frauen aus ihrer Gemeinschaft aus, weil sie befürchten, dass diese ihre Regeln durchbrechen. Die idealisierte Beschreibung der frauenfreien Piratenwelt mit der Verherrlichung von Macht und Freiheit wird aber gerade von weiblichen Elementen unterlaufen. Dazu gehört eine in Männerkleidung getarnte Frau (Ella), die in den Erzähler Smeeks ihre Geschichte und Zukunftswünsche hineinschreibt. Der Erzähler wandelt sich zu einem androgynen Wesen, das letztlich über seine weibliche Seite den männlichen Piratenmythos dekonstruiert und auf der Erzählebene den fiktiven Charakter der Männlichkeitskonstrukte sichtbar macht (Peters 1999: 249f.).

8. Ausblick

Blickt man resümierend auf die Etappen und Themenfelder bzw. Erzählformen des literarischen Selbstverständnisses im Mexiko der letzten Jahrzehnte zurück, so lässt sich vielleicht ein immer wieder variiertes Leitthema herausstellen. Auf der Suche nach der kulturellen Verortung decken die Autoren und Autorinnen zunehmend Themenbereiche auf, die das Problem der Ich-Erfahrung im Kontext variabler Deutungsmuster umgrenzen. Nach einer Phase der Identitätskonstrukte, die die Ansicht von der Einheit und Sicherheit des Wissens in nationalen Herrschaftsdiskursen propagierte, zerfällt ab circa 1950 die symbolische Ordnung der kulturellen Repräsentationen. An deren Stelle rückt ein dynamisches Beziehungsgeflecht, das die politischen und kulturellen Prozesse erfasst und das nunmehr die im Einheitsdenken verdrängten Momente der Andersheit aufwertet. Was unter dem Diktat des nationalen Einheitsdiskurses als Abweichung von der Norm ausgegrenzt wurde, findet im pluralen Raum sei es der randständigen, der dezentrierten oder polykulturellen Wahrheiten sein neues Existenzrecht. Vielheit, Differenz, Widersprüchlichkeit bilden sich zu wirkungsmächtigen Denkfiguren heraus, die sowohl inhaltlich als auch strukturell den Prozess einer neu definierten offenen *mexicanidad* begleiten. Die kulturellen, phantastischen, sozialen, geographischen und weiblichen Gegenwelten, die sich in der aktuelleren Erzählliteratur Mexikos benennen und beschreiben ließen, hatten eins

gemeinsam: Sie inszenierten einen literarischen Raum konkurrierender Wahrheiten. In ihm sind die oppositionellen Grenzziehungen von Ich und Nicht-Ich, Weiß und Nicht-Weiß, Vernunft und Gegen-Vernunft, Ordnung und Chaos, Zentrum und Peripherie, "männlich" und "weiblich" in der Weise durchlässig geworden, dass die hierarchischen Machtpositionen ins Wanken gerieten. Sie öffneten sich einem "ethischen Prinzip der Grenzachtung" (Waldenfels 1990: 39), das gleichzeitig von einem poststrukturalen Anliegen, das Eigene durch den Import des Fremden zu legitimieren (Todorov 1986: 19), getragen wurde. Sprechen und Handeln zielt nicht mehr auf die Ausschlussmechanismen der Machtdiskurse, vielmehr bezieht es die fremden Intentionen alternativer Lebensentwürfe programmatisch in den Themenkanon ein. Mit dem geschärften Blick für die Differenzen und Grenzüberschreitungen hat die mexikanische Gegenwartsliteratur ein faszinierendes und zugleich politisch brisantes Spektrum vielgestaltiger und bewusst widersprüchlicher Selbsterfahrung erzählerisch erschlossen.

Literaturverzeichnis

- Ballmaier, Priska M. (2001): *Von der Möglichkeit, Ich zu sagen. Versionen weiblicher Lebensentwürfe im Werk mexikanischer Autorinnen*. Hamburg.
- Borsò, Vittoria (1992): "Die Aktualität mexikanischer Literatur: von der Identität zur Heterogenität". In: *Iberoamericana*, 46.2: 84-108.
- (1994): "Elena Garro. Los recuerdos del porvenir". In: Dies.: *Mexiko jenseits der Einsamkeit. – Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*. Frankfurt/Main, S. 273-316.
- Certeau, Michel de (1991): *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt/Main.
- Corona, Martín (1998): "De arcángeles herejes, derrotas y lecciones habló Paco Ignacio Taibo II". In: *Gaceta* (Sept.).
- Domschke, Rainer (1996): *Fiktionalisierung der Conquista im 20. Jahrhundert. Studien zum historischen Roman in Spanischamerika*. Hamburg.
- Etchegoyen, Regina (1996): "Como agua para chocolate. Experiencia culinaria y autorrealización femenina". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 547: 119-125.
- Fouques, Bernard (1975): "El espacio órfico de la novela La muerte de Artemio Cruz". In: *Revista Iberoamericana*, 14: 237-248.
- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela latinoamericana*. Mexiko.
- (1982): *Terra nostra*. Übersetzt von Maria Bamberg, München.
- (1985): *Gringo viejo*. Mexiko.
- (1992): "La hispanidad norteamericana". In: *El espejo enterrado*. Mexiko, S. 371-388.

- García Gutiérrez, Georgina (2000): "Chac Mool, la amenaza del pasado prehispánico". In: Dies.: *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*. Mexiko, S. 23-42.
- Hölz, Karl (1988): "Provinzialismus und Libertinismus. Die vorrevolutionäre Konfliktsituation in *Al filo del agua* von Agustín Yáñez". In: Hölz, Karl (Hrsg.): *Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*. Tübingen, S. 77-102.
- (1994): "El macho vencido. La sátira social en la novela 'Arráncame la vida' de Angeles Mastretta". In: *Anuario de Letras*. Mexiko: UNAM, 32, S. 181-206
- (1996): "Fiesta der Worte. Sprachmagie und politische Vision in Fernando del Paso: *Palinuro de México*". In: Herrmann, Michael/Hölz, Karl (Hrsg.): *Sprachspiele und Sprachkomik. Jeux de mots et comique verbal*. Frankfurt/Main, S. 165-195.
- (2000): "Mexiko und Nordamerika. Die geschichtliche Begegnung einer Grenzerfahrung in Carlos Fuentes 'Gringo viejo'". In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 41: 299-318.
- Jorgensen, Beth E. (1989): "La intertextualidad en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska". In: *Hispanic Journal*, 10.2: 81-93.
- Lange, Susanne (1992): *Die reflektierte Wirklichkeit. Deutsche und lateinamerikanische Gegenwartsliteratur im Vergleich am Beispiel der Werke von Günter Grass und Fernando del Paso*. Frankfurt/Main.
- Leinen, Frank (1996): "Fremde im eigenen Land. Rosario Castellanos' Darstellung von Problemstrukturen interethnischer Begegnungen in *Ciudad Real*". In: *Iberoromania*, 44: 109-132.
- (2000): *Visionen eines neuen Mexiko. Das aus dem Ateneo de la Juventud hervorgegangene Kulturmodell im Kontext der mexikanischen Selbstsuche. Eine identitätstheoretische Analyse*. Frankfurt/Main.
- (2002): "Paco Ignacio Taibo II und die Mexikanisierung des Kriminalromans. Interkulturelle Spielformen der nueva novela policiaca zwischen Fakt und Fiktion". In: Lang, Sabine/Blaser, Jutta/Lustig, Wolf (Hrsg.): *Miradas entrecruzadas. Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung*. Frankfurt/Main, S. 251-279.
- Lemaître, Monique (1996): "La historia oficial frente al discurso de la 'ficción' femenina en *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta". In: *Revista Iberoamericana*, 62.174: 185-197.
- Lieber, Susanne (1998): "Die 'weibliche Revolution'. Geschichte und Allegorie in Laura Esquivels *Como agua para chocolate*". In: Arbeitskreis Mexikostudien (Hrsg.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlin, S. 146-156.
- Martínez, José Luis (1955): *La emancipación literaria de México*. Mexiko.
- Martré, Gonzalo (1985): "El 68 en la novela mexicana". In: *La palabra y el hombre*, 53: 17-22.
- Matzat, Wolfgang (1996): "Ein Postskript zur mexikanischen Identitätssuche: José Agustíns *Ciudades desiertas*". In: Ders.: *Lateinamerikanische Identitätssentwürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*. Tübingen, S. 185-199.
- Müller, Inke (1992): "Realismo estilo kódac: José Agustín (*La tumba*) und Gustavo Sainz (*Gazapo*), iniciadores de la literatura de la cultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta". In: *Iberoamericana*, 46.2: 65-83.
- Pérez, Laura Lee Crumley de (1984): "Balún-Canán y la construcción narrativa de una cosmovisión indígena". In: *Revista iberoamericana*, 5.127: 491-503.

- Peters, Michaela (1999): *Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Erzählliteratur von Rulfo bis Boulosa*. Frankfurt/Main.
- Pipping de Serrano, Monika (2000): *Mexikanische Identitätszeichen. Studien zum erzählerischen Werk von José Revueltas*. Frankfurt/Main.
- Rings, Guido (1996): *Erzählen gegen den Strich. Ein Beitrag zur Geschichtsreflexion im mexikanischen Revolutionsroman*. Frankfurt/Main.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. (1997): *José Trigo. El nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. Mexiko.
- Schiefer, Petra (1986): *Zum Geschichtsbild in den Romanen von Agustín Yáñez. Gesellschaftliche Wirklichkeit und Kulturideal im nachrevolutionären Mexiko*. Frankfurt/Main.
- Schmidt, Friedhelm (1996): "Der mexikanische Essay im 20. Jahrhundert". In: Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (Hrsg.): *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft Kultur*. Frankfurt/Main, S. 484-503.
- Schrader, Ludwig (1978): "Moderne Totendialoge oder der Mythos von der pervertierten Kommunikation in Juan Rulfos Pedro Páramo". In: *Literatur für Leser*, 3: 165-187.
- Seligson, Esther (1976): "José Trigo: una memoria que se inventa". In: *Texto crítico*, 5: 162-169.
- Simson, Ingrid (1989): *Realidad y ficción en Terra Nostra de Carlos Fuentes*. Frankfurt/Main.
- Todorov, Tzvetan (1986): "Le croisement des cultures". In: *Communications*, 43: 5-26.
- Waldenfels, Bernhard (1990): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt/Main.
- Walter, Monika (1994): "Wie modern ist das Denken über Moderne in Lateinamerika?" In: Scharlau, Birgit (Hrsg.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, S. 36-48.
- White, Hayden (1990): *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt/Main.